

EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIAL DE CALZADA DE OROPESA (TOLEDO) Y SUS LIENZOS DE CLAUDIO COELLO*

Hace dos años saltaba a los medios de comunicación la noticia del hallazgo de la firma del pintor Claudio Coello en unos grandes lienzos, que se restauraban en el cascarón del gigantesco retablo mayor de la Parroquia de la Asunción de Calzada de Oropesa, villa de la provincia de Toledo¹.

A partir de este momento, atraídos por el reclamo televisivo y por la firma del pintor, la peregrinación a la parroquia ha sido constante². Sin embargo nada se ha dicho del magnífico retablo que alberga las pinturas y que se halla muy bien documentado en el archivo parroquial.

Me propongo, pues, estudiar en este trabajo este conjunto muy rico, por otra parte, en incidentes como iremos viendo.

La historia del retablo comienza con su contrato en Madrid el 9 de noviembre de 1676 por el escultor y ensamblador José de Acedo natural de la villa de Jarandilla en la Vera cacereña³. Por esta escritura dicho José de Acedo se obliga, en primer lugar, a hacer la obra en la propia villa de Calzada y emplear en ella toda la madera que había allí preparada.

Muy gráficamente se advierte, dada la enorme altura de la máquina, «q^e toda la talla y adornos de escultura, se a deazer de mucho relieve porque a no serlo por ser tan alto se perderá todo desde abaxo».

Con respecto a las esculturas que adornarían el retablo se concreta, «y es condición q^e tengo deazer de buena escultura los quatro Evanjelistas que estan sentados en el segundo pedestal sobre q^e planta el cascaron, de ocho pies de Alto q^e an menester por estar cerca de 50 pies de Alto. Y toda la

* Quiero manifestar mi agradecimiento al Padre Gerardo Ortega, párroco de Calzada de Oropesa, por su incondicional ayuda para la realización de este trabajo.

¹ El magnífico edificio de la iglesia parroquial se debió realizar en la segunda mitad del siglo XVI. Su Capilla Mayor lleva, inscrita en un sillar, la fecha de 1573.

² La noticia del hallazgo de las pinturas ha sido dada a conocer, además de por la prensa diaria y hojas de difusión parroquial, por los siguientes autores y publicaciones:

Ana Muñoz Gonzalo, «*Tres oleos de C. Coello aparecidos en Calzada de Oropesa*», *Koiné*, nº 2, año 1, 1986.

Jaime Colomina, «*Pinturas del tríptico del Altar Mayor de la iglesia parroquial de Calzada de Oropesa*», *Toletum*, Nº 20, 1986, pág. 107.

Sullivan, *Claudio Coello*, 1987, pág. 179.

³ Poco sabemos hasta ahora de este ensamblador que muere en Calzada el 7 de febrero de 1683. Estuvo casado con María Solano que le sobrevivió hasta el 27 de marzo de 1685 en que muere en la misma villa donde fijaron su residencia desde el comienzo de la obra del retablo. Del matrimonio nacieron, al menos, dos hijos, Sebastián y Juana y ella tuvo, de un matrimonio anterior, otros dos que habían ingresado religiosos, Fray Baltasar del Espíritu Santo, monje agustino, y Sor María Teresa del Espíritu Santo, monja en el convento de Agustinas Recoletas de la misma villa, según consta de su testamento hecho en Calzada el 20 de marzo de 1685. Archivo Histórico Provincial de Toledo, Protocolo 12.605 de Blas Sánchez del Valle, fol. 40.

Muy probablemente este José Azedo también sea el que aparece en Madrid firmando, como testigo, en el testamento del ensamblador Francisco de Ermosilla, citado por Mercedes Agulló y Cobo en *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI y XVII*, Valladolid, 1978, pág. 86.



Madrid. Museo del Prado. Dibujo de la Asunción de la Virgen, por José Jiménez Donoso.

demas escultura en la custodia y el escudo principal sobre la caja de Nra. Sra.».

En cuanto al tiempo de la ejecución especifica el artista, «me obligo a darla acabada en tres años, contados desde al día q^e se aga la escritura, y si pareciere y fuere menester en dos tambien me obligo».

Por lo que respecta a las condiciones económicas se añade, «siendo con columnas salomónicas se me a de dar nueve mil quinientos ducados de vellón por una vez y no siendo, si no es Istriadas, Ocho mil ducados» y a continuación se especifica el modo de hacer efectivo el pago.

A continuación, en escritura añadida al mismo documento se especifica que su precio es de siete mill ducados de bellon [...]. Y se advierte que los tres lienzos de pintura, como la concep^{on} del Sagrario, y la assump^{on} principal en la caja, y coronacion en el cascaron [...] queda por cuenta de la Iglesia tan solamente». Este segundo documento se firma en Calzada el 19 de mayo de 1677 y fueron testigos, entre otros, los licenciados José de la Peña y Mendoza, Arcediano de Avila, D. Diego de la Peña y Mendoza, Contador del Conde de Oropesa, y Sebastián Muñoz y de Herrera, Alguacil Mayor⁴.

El día 16 de abril de 1680 se lleva a cabo el contrato del dorado con el mismo José de Acedo, que lo haría «con oro del mejor q se gasta en la Corte de veinte y tres quilates [...] por lo qual se le an de dar y pagar diez mill ducados de Vellon por parte de dha Iglesia»⁵. En este contrato nos enteramos, además, de varias cosas interesantes. En primer lugar que se había decidido que las estatuas de las hornacinas laterales serían de San Pedro y San Pablo, «de siete pies de alto», y las había de hacer el mismo escultor del retablo. También nos enteramos de que el retablo estaba terminado en esta fecha habiendo, pues, cumplido el escultor con lo contratado tres años antes. Sin embargo, como en este momento, del retablo solo estaba sentado «el primer cuerpo, pedestral principal y Custodia» se había pensado, con muy buen criterio, el dorarlo antes de su definitivo ensamblaje, lo que supondría un ahorro de tiempo, andamios y coste.

Las cosas, sin embargo, sufrieron un viraje debido a la muerte del ensamblador que entorpeció y alargó la obra. El fallecimiento se produjo en la misma villa el día 7 de febrero de 1683, siendo enterrado al siguiente día en el presbiterio de la iglesia parroquial, justo a los pies de su obra⁶.

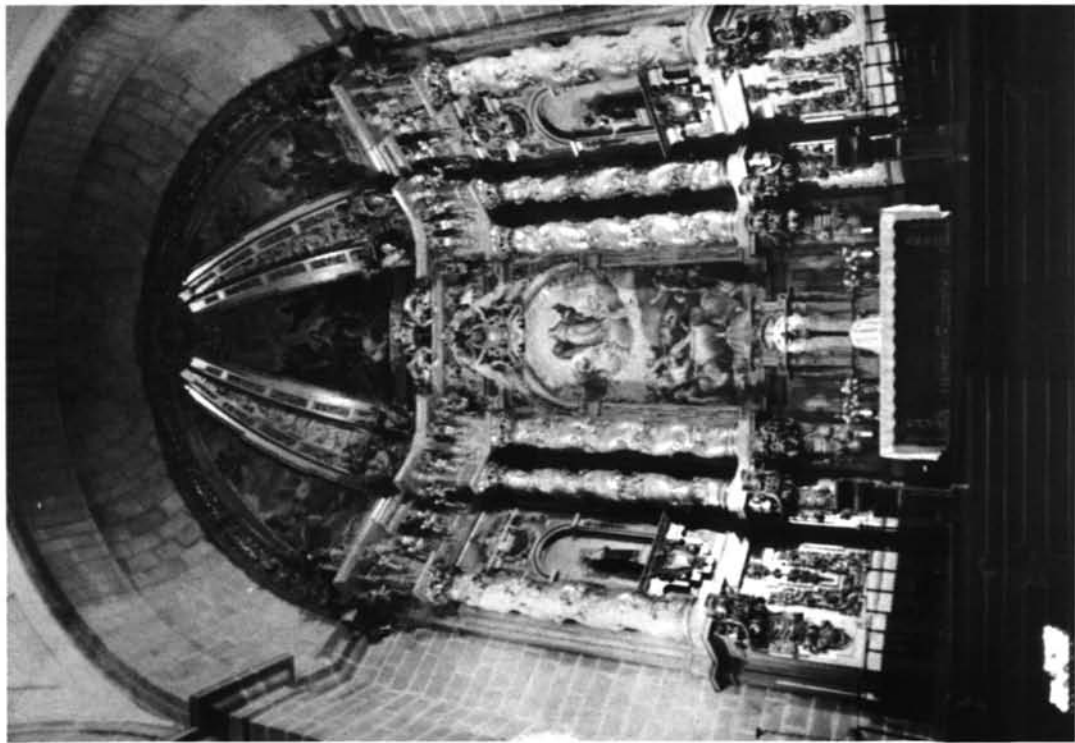
El 30 de abril de 1683 su viuda, María Solano, juntamente con Juan de Vergara, presbítero de la villa de Jarandilla, José de Moya «Maestro de dorar y estofar»⁷, vecino de Madrid, y Francisco García Barvero, «también Maestro de dorar y estofar»⁷, vecino de Madrid, y Francisco García Barvero, «también Maestro de dorar y estofar», vecino de Talavera de la Reina, ratifican la escritura «del dorado, estofado, Pinturas y asiento del dho retablo Maior, y abenir el cascaron de el en toda forma segun y como estaba

⁴ Archivo Parroquial de Calzada de Oropesa. Documentos relativos a la obra del retablo mayor.

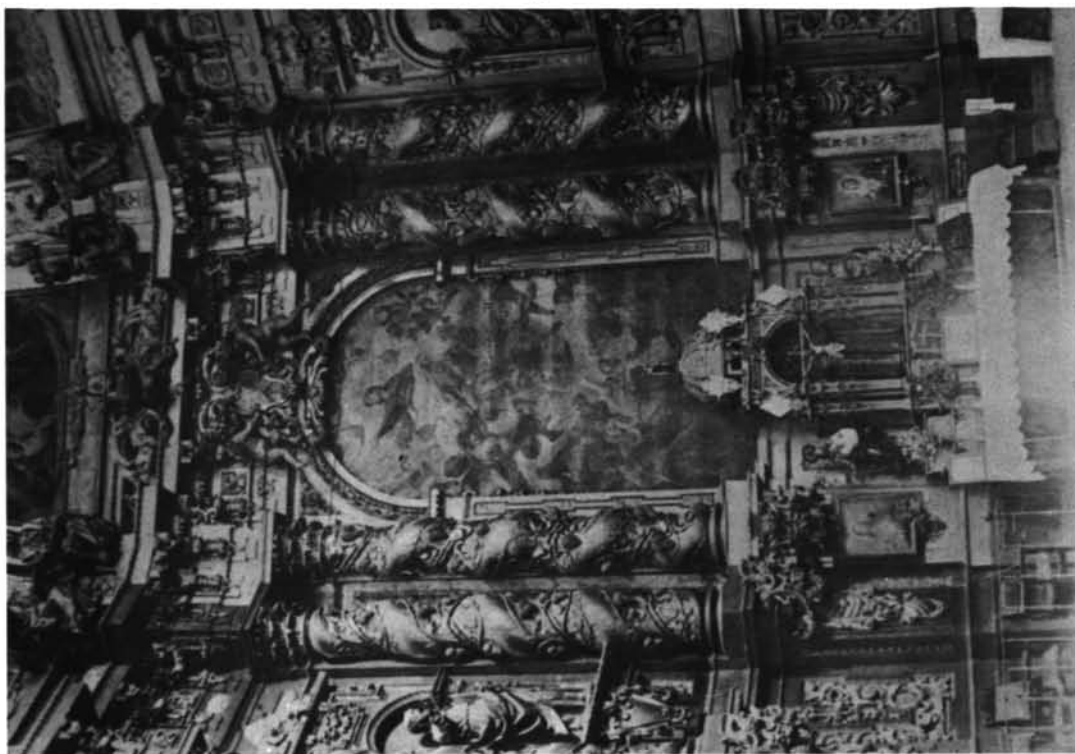
⁵ Idem

⁶ Archivo Parroquial de Calzada de Oropesa, Libro de Difuntos desde 13 de Marzo de 1668 hasta 1 de agosto de 1778, fol. 61.

⁷ José de Moya debió ser dorador de prestigio en el Madrid de la segunda mitad del s. XVII. Aparece igualmente citado por Mercedes Agulló, en la obra ya reseñada, como oficial del dorador Martín de Velasco, págs. 168-69



1



2

Calzada de Oropesa (Toledo). Iglesia parroquial: 1 y 2. Retablo mayor.

obligado el dho Joseph de Azedo difunto⁸. Parece, pues, ser muy poco lo que se había hecho en los tres años transcurridos entre éste y el anterior contrato.

En la realización de la obra, sin embargo, debieron surgir problemas y todo apunta a que estos se debieron a motivos de tipo económico, porque el 13 de septiembre de 1683, D. Benito Real «Provisor y Vicario general de la Diócesis de Avila», a cuya jurisdicción correspondía en ese momento la villa de Calzada, insta a D. Cristobal Gavilanes, vicario de la cercana villa de Oropesa, para que con poderes especiales se presenta en Calzada y se informe a que es debido el retraso de la obra. Expresamente se le indica, que si el motivo es debido a la falta de dinero para pagar a los artífices, pueda disponer de cualquier cantidad que posean las distintas cofradías para llevar a término «obra tan santa». Indicándosele que, en asunto que puede ser delicado, proceda «con templanza» pero al mismo tiempo se le dan poderes especiales «con facultad de excomulgar y absolver» a las personas que le presenten obstáculo o resistencia⁹.

En los meses siguientes a la fecha de este poder se notificó su contenido a la viuda de José Acedo y a los mayordomos de las distintas cofradías¹⁰ que no debieron oponer gran resistencia. No obstante la obra seguía lenta y llevaba visos de eternizarse su definitiva conclusión.

En fecha que hoy ignoramos las pinturas que iban a presidir la calle principal y el cascarón, «una Asunción, Coronaz^{on} y Gloria de Angeles», se habían concertado en Madrid con el pintor José Donoso por la cantidad de 11.000 rs. Sin embargo el día 10 de noviembre de 1687, en momento en que el dorado del retablo iba abanzado pero nada se había hecho de las pinturas, Don Francisco Antonio de Bonilla y Noble, «Gobernador, Provisor y Vicario General de la Diócesis de Avila», ante las dificultades económicas por las que atravesaba la iglesia de Calzada, decide rescindir el contrato realizado con Donoso¹¹ y da poderes al párroco de la villa para que haga nuevo contrato de las pinturas con Simón Vicente, «pintor V^o de la ciudad de Toledo que dice lo ara a ttoda sattisfacion por menos cantidad que los dhos onze mill R^s [...] y ira a la dha Villa de la Calzada a executtarlo»¹². Y además se añade «lo aze echando apostolado y muchas más figuras en la gloria que no las que tenia la traza que avia de ejecutar dho Joseph Donoso».

Por unas noticias de cuentas, no muy claras, del archivo parroquial parece que la obra de talla y dorado del retablo debía estar terminada el 28 de junio de 1689, pero no las pinturas.

Hasta aquí lo que la documentación conservada en el Archivo Parroquial parece que la obra de talla y dorado del retablo debía estar terminada el 28 de junio de 1689, pero no las pinturas.

⁸ Archivo Parroquial de Calzada de Oropesa, Documentos relativos a la obra del retablo mayor y Archivo Histórico Provincial de Toledo, Protocolo 12.602 de Blas Sánchez del Valle.

⁹ Archivo Parroquial de Calzada de Oropesa, Documentos relativos a la obra del retablo mayor.

¹⁰ Idem

¹¹ Ibidem.

¹² Simón Vicente fue pintor de prestigio en el Toledo de la segunda mitad del siglo XVII que firma con frecuencia sus obras, por lo que su estilo, a veces rezagado y con ciertos resabios manieristas, nos va siendo conocido. Ver la tesis de Licenciatura de Paula Revenga Rodríguez, *Pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*, aún sin publicar.



Calzada de Oropesa (Toledo). Iglesia parroquial. Coronación de la Virgen,
del retablo mayor.

Hasta aquí lo que la documentación conservada en el Archivo Parroquial y en el de Protocolos de Toledo nos ha permitido conocer, pero en la restauración de los lienzos del cascarón, realizada en 1985, se tuvo la inesperada sorpresa de encontrar la firma de Claudio Coello en ellos con la fecha de 1691, lo que nos lleva a replantear toda una serie de cuestiones, como que el contrato que se pensó hacer con Simón Vicente en 1687 no se llevó a cabo y también en momento que ignoramos Donoso debió traspasar su trabajo a C. Coello, hecho que sabemos frecuente entre ambos pintores. Por otra parte, en 1691, cuando aparecen fechados los lienzos, Donoso hacía un año que había fallecido¹³.

Y examinados los datos documentales de que disponemos pasemos al estudio directo del retablo. Es este una gigantesca máquina que mide 17 ms. Consta de banco, tres calles y tres cuerpos, el último de los cuales es enorme cascarón que cubre totalmente el ábside de la capilla mayor. El primer cuerpo, que es en realidad la prolongación del banco, alberga el altar sobre el que se alza la custodia o tabernáculo elevada sobre una única grada. Seis enormes ménsulas, de abarrocada talla, sirven de soporte a las seis gigantes columnas salomónicas que se elevan sobre el basamento. Las columnas, de cinco espirales, dividen el cuerpo central en tres calles, dos de ellas enmarcan los cuerpos por la parte de afuera y las otras cuatro flanquean, por parejas, la caja central. Las calles laterales albergan sendas hornacinas que hasta 1936 presidían dignas imágenes de los Santos Pedro y Pablo. Muy rica es la decoración que enmarca estas hornacinas con abundante talla de roleos, frutas y placas. La caja central la preside un gran lienzo de la Asunción de la Virgen y corona su medio punto un escudo ostentando el anagrama mariano que sostienen dos bellos angelotes. Las columnas sostienen el cóncavo entablamento adornado con típicas y retorcidas ménsulas de tradición madrileñas. Sobre la parte de entablamento que sostienen las columnas centrales aparecen colocados los cuatro evangelistas, sentados por parejas, en actitudes relajadas y elegantes. Entre ellos, y elevada por rica decoración de roleos, se alza una gran corona alusiva al momento mariano a que está dedicado el retablo. El gigantesco cascarón se amolda a la bóveda del ábside dividido en tres compartimentos, separados por espacios ricamente pintados, que corresponden a las tres calles del cuerpo principal. Todo se cierra por una bella orla en la que se entremezclan decoración vegetal y cabezas de serafines. En el centro o clave gran broche cierra y unifica las distintas partes de que se compone el conjunto. La zona central está dedicada a la coronación de la Virgen por la Trinidad entre angelillos retozones que juegan en torno a María y en las zonas laterales bellísimos ángeles mancebos y serafines tocan diversos instrumentos.

Del retablo desaparecieron en 1936, como ya he indicado, las dos enormes esculturas de San Pedro y San Pablo y el lienzo central de la Asunción, que fue sustituido en 1952 por una pintura con el mismo tema del pintor y escultor Nicolás Soria. Felizmente hemos localizado una antigua fotografía anterior a las destrucciones del 36 en la que, aunque de modo defectuoso, se puede ver el primitivo lienzo central. Ayudado por una

¹³ Diego Angulo Iñiguez, *Pintura del siglo XVII*, Tomo XV de *Ars Hispaniae*, Ed. Plus Ultra, 1971, pág. 307.



Calzada de Oropesa (Toledo). Iglesia parroquial. Pinturas del retablo mayor.

ampliación hemos podido constatar cómo en la pintura se repetía la composición del hermoso dibujo, que guarda el Museo del Prado, representando una Asunción de la Virgen de Donoso y que remata en semicírculo como la caja central de este retablo¹⁴. También son apreciables determinadas modificaciones. La Virgen, en el lienzo, no abría los brazos de idéntica manera aunque sí es semejante el giro del rostro que mira hacia arriba. Es casi idéntica la bella peana de ángeles mancebos en atrevidos escorzos. Es también parecida la composición del conjunto de las figuras que rodean el sepulcro aunque varían algunos gestos y actitudes. Los dos santos que cierran la composición en el dibujo, San Pedro con las llaves y otro sosteniendo un libro sobre las rodillas, parecen invertidos en el cuadro. Es en todo semejante una figura femenina que, de espaldas, eleva uno de sus brazos y ocupa casi la mitad de la composición. Como el contrato, que ya hemos visto se hizo con Donoso, nos habla de que éste tenía realizada una traza, no sería muy aventurado y, en todo caso, si atrayente la hipótesis de que ese dibujo pudiese ser realizado para este retablo. El lienzo, pues, definitivo ¿lo hizo Donoso o lo pintó también Coello? Hoy por hoy no nos es posible responder a esta pregunta y sobre el tema queda pendiente un interrogante. Los tres lienzos del cascarón, que vienen a medir 4,5 ms. representan, como ya se señaló sendas glorias de ángeles y la Coronación de la Virgen. María se arrodilla sobre una peana de nubes, entre cuyos celajes y el manto juguetean diversos serafines. Viste túnica roja y manto de intenso color azul. Dios Padre e Hijo levantan en sus manos una corona en momento de iniciar su imposición sobre su cabeza. Dios Padre, que acaricia con su mano izquierda el transparente globo terráqueo que soporta un angelillo recuerda muy de cerca la figura que remata el lienzo de la Anunciación en San Plácido de Madrid y lo mismo ocurre con este Cristo y el del lienzo de Santa Gertrudis del mismo convento¹⁵. En la parte superior la paloma del Espíritu Santo, rodeada de un nimbo de luz, envía rayos dorados a todo el conjunto difuminándose en ellos una serie de cabecillas de querubines. Deliciosos son los dos lienzos que enmarcan la coronación representando angeles que tañen distintos instrumentos en un cielo azul poblado de tenues celajes. El refinamiento de sus posturas, en el angel mancebo de la derecha es patente el recuerdo de «los ignudi» de Miguel Angel, y la delicadeza de su dibujo, unido a las sutiles tonalidades del color, hacen de estas pinturas piezas señeras en la producción del pintor. Los tres lienzos aparecen firmados y fechados en 1691, añadiendo al nombre del pintor el honroso título de «Pictor Regis».

El conjunto del retablo es magnífica pieza para el conocimiento de la restablística madrileña inmediatamente anterior a la eclosión churrigueresca y de la que tantas piezas desgraciadamente se han perdido¹⁶. Es particularmente apreciable el paralelo entre este retablo y el de la villa madrileña de Navalcalnero que se realizan con pocos años de diferencia, si bien el de la

¹⁴ PEREZ SANCHEZ, A. E., *Catálogo de dibujos del Museo del Prado*, T. I, pág. 134, lámina 61. Agradezco al Dr. Pérez Sánchez el envío de la fotografía del dibujo.

¹⁵ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Claudio Coello*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1957, láminas 4 a 7.

¹⁶ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1971, pág. 15.

villa madrileña presenta sus seis grandes columnas de fuste liso, como en este se insinuan en uno de los documentos¹⁷.—JUAN NICOLAU CASTRO

LO PICTORICO Y LO EXTRAPICTORICO EN «LA MUJER BARBUDA» DE RIBERA

Cuando los guías del antiguo «Hospital de Afuera» —hoy Museo Fundación Duque de Lerma— pasan bastante fugazmente por los espléndidos «Grecos» que conserva, para ir, en cambio, a detenerse frente a «La mujer barbuda» de Jusepe de Ribera, no lo hacen ciertamente por ninguna razón estética: sino sencillamente por el «morbo» que ellos suponen a la representación de semejante fenómeno. Este es, en efecto, el que prende en el visitante masificado, obligándole a permanecer clavado ante una obra por tantos conceptos singular.

Nos guardamos de afirmar que alguna motivación estragada parecida hubiese movido el encargo de la obra. Está acreditada la afición a lo monstruoso en los grandes patrocinadores del arte español del siglo XVII. Sin embargo, dicha afición depende de más hondas actitudes barrocas: la preferencia hacia la sacudida emocional, como paso a sentimientos más altos; las consecuencias de un espíritu simbólico que continúa vigente, aunque retorcido; un general pesimismo antropológico, hijo de las guerras, las epidemias, las hambres y los desastres de todo género que estremecieron aquel siglo...

Situada en este contexto, la tremenda pintura de Jusepe de Ribera adquiere una más intensa capacidad de interpelación.

¿Un realismo brutal?

He ahí la pareja pintada con adusta frontalidad: la mujer barbuda en primer plano y, un poco eclipsado, su marido. El aplomo de ambos, la franqueza y casi el descaro con que han sido tomados, rechazan el anecdotismo y les prestan cierta monumentalidad. Por lo menos, la certeza de que se está tomando en serio lo que pudiera ser tan sólo objeto de pasmo banal.

La mujer es inquietante. No sólo la barba, sino también sus rasgos faciales faciales, son viriles: la dureza de la mirada, el ceño fruncido. Más amable y asequible parece, en contraste, el marido: un buen hombre. Aquella virilidad abrumadora ha hecho necesario que la protagonista mostrase un pecho, que el niño no atiende, puesto que no mama, lo cual permite también exhibir el pezón.

¹⁷ TOVAR MARTIN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, pág. 278. Lámina 47.